

BEMERKUNGEN ZU EINER THEORIE DES ORATORIUMS IM 19. JAHRHUNDERT

Eine Theorie des Oratoriums existiert in der wörtlichen Bedeutung des Begriffes genommen im 19. Jahrhundert nicht. Auch läßt sie sich in keinem einheitlichen Sinne erstellen. Vielmehr erscheint eine Vielzahl von Urteilen, Erörterungen und Regeln unterschiedlicher Art nebeneinander, aus der kein einheitliches System abzuleiten ist. Den Ausgangspunkt für theoretische Überlegungen bildeten im 19. Jahrhundert zumeist die Werke einzelner bedeutender Meister, die als Vorbilder für diese Gattung genommen wurden, so vor allem Händels Oratorien, allen voran 'Der Messias' (1742), ferner Haydns Oratorien 'Die Schöpfung' (1798) und 'Die Jahreszeiten' (1801), später etwa auch Spohrs 'Die letzten Dinge' (1826), Mendelssohns Oratorien 'Paulus' (1836) und 'Elias' (1846) sowie Schumanns 'Das Paradies und die Peri' (1843). Der Grund für diese vornehmlich historisch orientierte Ausrichtung an einzelnen als mustergültig erkannten Werken dieser Gattung lag vor allem in der Tatsache, daß das Oratorium keine einheitliche Form und keinen einheitlichen Stil aufwies, vielmehr weitgehend individuell geprägt erschien. Zudem näherte es sich im Laufe der Zeit stilistisch immer mehr anderen musikalischen Gattungen, so vornehmlich der Kantate auf der einen und der Oper auf der anderen Seite. Nach Gottfried Wilhelm Fink unterschieden sich Kantate und Oratorium voneinander "nur durch die Länge und durch einen grossartigen Stoff und Styl"¹. Die Kantate wurde demnach als einfachere Form des Oratoriums begriffen. Andererseits nahm Heinrich Christoph Koch eine deutliche Hinwendung des Oratoriums zur Oper wahr: "Es [das Oratorium] besteht aus Recitativen, und aus Arien und Chören, die sich aber oft ... von der hohen Simplizität ... zu sehr entfernen und sich zu sehr nach dem Style der Opernmusik hin neigen"². 1825 beklagte Thibaut, dem es um die Reinheit der Tonkunst ging, "daß der Oratorien-Styl fast überall in den Opern-Styl übergegangen" sei, während Meister wie Händel, J. S. Bach, Hasse und Graun "ihre Oratorien nicht in das Opernartige [hätten] hinübergehen lassen"³. 1828 warnte G. W. Fink die Komponisten von Oratorien "vor allem Arienwesen, was zu sehr dem blossen Zeitgeschmack in Rücksicht auf geputztes Passagenwerk" huldige "und zu sehr an die Oper" erinnere⁴.

Um so mehr war man von theoretischer Seite her darum bemüht, das Oratorium als eigenständige Gattung zu betonen und es von anderen Gattungen, vor allem von Kantate und Oper, begrifflich abzugrenzen. Diese Absicht führte zu verschiedenen Versuchen, das Oratorium klarer zu definieren. Bei der Definition bediente man sich zur genaueren Umschreibung vornehmlich Beiwörtern wie dramatisch, lyrisch, episch als unterscheidende Merkmale - einzeln oder unterschiedlich miteinander verbunden -, wiewohl andererseits im 19. Jahrhundert vielfach die Neigung dazu bestand, das Oratorium als episch, die Kantate als lyrisch und die Oper als dramatisch zu bezeichnen. Diese Art der Charakterisierung orientierte sich, wie schon die von den poetischen Gattungen der Dramatik, Lyrik und Epik abgeleiteten Begriffe erkennen lassen, vor allem an der Textvorlage, weniger an der Musik der betreffenden Werke. Eine besondere Bedeutung kommt hierbei der Auseinandersetzung mit der dramatischen Komponente des Oratoriums, auch und vor allem in Beziehung zur Dramatik der Oper, zu, die immer wieder Gegenstand theoretischer Erörterungen war. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts überwog bei der Bestimmung des Oratoriums das dramatische Element, so bei Johann Adolph Scheibe, der im Dramatischen "das eigentliche Merkmal der Oratorien" sah⁵ und dessen Anschauung durch die Übernahme der von der französischen Klassik für das Drama erhobenen Forderung der "Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes" auf das Oratorium besonders gekennzeichnet ist⁶. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert maß etwa ein Komponist wie Mendelssohn dem Dramatischen im Oratorium eine entscheidende Bedeutung bei, so bei der Entstehung des 'Elias', wie aus einem Brief an Julius Schubring hervorgeht (2. November 1838): "Es ist mir darum recht ums Dramatische zu thun, und wie Du sagst, epische Erzählung darf nicht darin vorkommen. - ... nur wenn ich eins zu bemerken hätte, wärs, daß ich

das dramatische Element noch prägnanter, bestimmter hier und da hervortreten sehen möchte. Rede und Widerrede, Frage und Antwort, Einfallen in die Rede ...⁷. Mendelssohn wollte hier den auf das Oratorium angewandten Begriff des Dramatischen im Sinne von Dialog und Handlung verstanden wissen. Die Personen sollten, wie einem späteren Brief zu entnehmen ist, "lebendig redend und handelnd eingeführt werden"⁸. Mit ähnlicher Entschiedenheit, aber ohne auf die Beschaffenheit des Dramatischen im einzelnen einzugehen, betonte 1855 Adolf Bernhard Marx, daß "das Oratorium nichts anders ... als ein Drama" sein könne, daß "die dramatische Gestaltung rein und voll ... hervortreten sollte"⁹.

Diese rein dramatische Auffassung vom Oratorium war im 19. Jahrhundert nicht allgemein verbreitet, sondern wurde mehr von einzelnen Persönlichkeiten, von diesen jedoch um so entschiedener und nachhaltiger, vertreten. Da der auf das Oratorium angewendete Begriff "dramatisch" zugleich die Gefahr in sich barg, zu mißverständlichen Deutungen hinsichtlich der Dramatik der Oper zu führen, gab es Stimmen, die diesen Begriff nicht mit einer solchen Absolutheit verfochten, vielmehr danach trachteten, die dramatische Komponente des Oratoriums in einem spezifischen, diesem gemäßen Sinne zu deuten. Gegenüber einer rein dramatischen Auffassung vertraten sie die Anschauung, daß für das Oratorium nur eine dramatische Form ohne jegliche Handlung und ohne Dialoge angemessen sei. So besaß nach G. W. Fink das "historische Oratorium" zwar "eine äußere dramatische Form", es bedurfte als solches "bestimmter Personen und Charaktere", wobei diese Personen jedoch "nur Empfindungen über Handlungen und Begebenheiten" auszudrücken haben, während eine dramatische Handlung zu vermeiden sei¹⁰. Aus solchem Grunde schrieb Fink dem Oratorium "nur ein dem Drama Aehnliches" zu¹¹. Ein solches ohne dramatische Handlung sich vollziehendes Oratorium wurde von einer Reihe von Theoretikern auch als "lyrisches Drama" bezeichnet, so bereits bei Sulzer¹² - für die dort ausgesprochene Anschauung war C. H. Grauns 'Tod Jesu' (1755) maßgebend -, 1802 bei H. Chr. Koch¹³ und 1838 etwa bei Gustav Schilling¹⁴. Eine solche im Zusammenhang mit dem Dramatischen stärker betonte lyrische Komponente hatte weiterhin zur Folge, daß sich mit dem Oratorium etwa auch Vorstellungen aus den bildenden Künsten verbanden, das Oratorium als ein "Gemälde", auch "Tongemälde", aufgefaßt wurde, einzelne seiner Teile als "Bilder"¹⁵, auch "Tonbilder"¹⁶, verstanden wurden.

Trotz dieser divergierenden Anschauungen in der Auseinandersetzung mit der dramatischen Komponente des Oratoriums begann sich die Ansicht immer mehr durchzusetzen, daß durch das Oratorium gleichsam ein dramatischer Grundzug zu gehen habe. Da das Oratorium im Gegensatz zur Oper einer Bühnendarstellung enträt, mußte es gleichsam aus eigener Kraft wirksam und verständlich sein. Dieser Umstand wurde mit der Zeit als ein Vorzug empfunden. Chrysander bezeichnete diesen Sachverhalt, einen Gedankengang Carl von Winterfelds weiterführend, 1852 als "Idealdramatik"¹⁷. Diesen Begriff wollte er in dem Sinne verstanden wissen, daß die Tonkunst etwas vollkommener darzustellen vermag, "als die Bühnenkunst" und damit das Oratorium "die höchste und reinste Dramatik" verkörpere. Doch räumte er auf der anderen Seite ein, daß dem Oratorium die Kraft fehle, "Persönlichkeiten zu bilden und in deren folgerichtigem Sichausleben eine zusammenhängende Handlung zu entwickeln". Dies sei "das Vorrecht des Dramas, der Bühne"¹⁸.

Anmerkungen

- 1 G. W. Fink, Ueber Cantate und Oratorium im Allgemeinen, in: AmZ 29, 1827, Sp. 625.
- 2 H. Chr. Koch, Musikalisches Lexicon, Offenbach 1802, S. 1098.
- 3 A. Fr. J. Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelberg³ 1851, S. 60.
- 4 G. W. Fink, Beantwortung des Schreibens an den Redacteur vom Hrn. Hofrath Fr. Rochlitz, in: AmZ 30, 1828, Sp. 262.
- 5 J. A. Scheiße, Critischer Musikus (1737-1740), Leipzig² 1745, S. 188.
- 6 Ebd., S. 190.

- 7 Briefwechsel Mendelssohn Bartholdy und Schubring, Leipzig 1892, S. 135 f.
- 8 Ebd., S. 147.
- 9 A. B. Marx, Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege, Leipzig 1855, S. 190.
- 10 G. W. Fink, Gedanken und Meinungen, bezüglich auf Musikfeste und Oratorien, in: AmZ 30, 1828, Sp. 653.
- 11 G. W. Fink, Ueber Cantate und Oratorium, Sp. 628.
- 12 J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste III, 2. Aufl. Leipzig 1793, S. 610.
- 13 H. Chr. Koch, a. a. O.
- 14 G. Schilling, Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, Mainz 1838, S. 585.
- 15 G. W. Fink, Ueber Cantate und Oratorium, Sp. 630.
- 16 Fr. Chrysander, Über die Moll-Tonart in den Volksgesängen und über das Oratorium, Schwerin 1852, S. 53.
- 17 Ebd., S. 51.
- 18 Ebd., S. 52.

Peter Gradenwitz

MUSIK DES ORIENTS IN DER EUROPÄISCHEN MUSIK DER ROMANTIK

Standort, Geschichte und Entwicklung der Rezeption der Musik ferner Länder – in Raum, Zivilisation und Geisteswelt fern von den musikalischen Anschauungen und Schöpfungen der westeuropäischen Welt – sind voller Widersprüche. Reisende sind zunächst fasziniert vom Singen und Musizieren in Ländern des Nahen oder Fernen Ostens oder in Afrika und notieren, so gut wie sie es verstehen, Melodien in europäischer Notenschrift; in ihrem Urteil finden sie Musik, welche nicht den gewohnten Gesetzen tonaler Beziehungen gehorcht, entsetzlich anzuhören. Komponisten urteilen hart über die arabische oder chinesische Musik. "Nicht-europäisch", "außer-europäisch" werden Kulturen bezeichnet in genau demselben Sinne, wie die Griechen der Antike alle Nicht-Griechen "barbaroi" (Barbaren) nannten, Menschen, die ihre Sprache nicht sprachen, sondern lallten, und ihre Gebräuche nicht übten. Gleichgesetzt mit "außer-europäisch" werden die Begriffe "exotisch" gleich fremdländisch und "orientalisch", wobei "der Orient" mit all den zwischen der östlichen Mittelmeerwelt und dem Fernen Osten lebenden gegensätzlichen Volksgruppen mit ihren Religionen und Kulturen als eine einzige, phantastische, andersartige, ferne Welt gesehen wird, deren Musik "primitiv" und den Schöpfungen abendländischer Musiker gegenüber "unentwickelt" ist.

Doch diese noch in unserer Zeit anzutreffenden Werturteile haben dieselben Musiker, die das Singen und Spielen nah- oder fernöstlicher Sänger und Instrumentalisten als monoton und mißklingend empfanden, nicht daran gehindert, in ihren Kompositionen Elemente der sogenannten exotischen Musik zu verwenden und Klänge östlicher Instrumentalgruppen nachzuahmen; ein bürgerliches Publikum, wie es im 19. Jahrhundert Konzerte besuchte oder im eigenen Heim musizierte, delectierte sich an fremden Klängen in der romantischen Musik, so wie es sich an Theaterstücken und Romanen begeisterte, die in fernen Ländern spielten und deren Helden "orientalisch-klingende" Namen führten. Hatte der in orientalischen Phantasie-ländern spielende Roman früherer Zeiten meist die Funktion einer Schlüsselerzählung, in der bekannte Figuren der Epoche in exotischer Verkleidung auftraten (etwa bei Diderot oder Voltaire), oder huldigte ein Theaterstück mit exotischen Figuren oder Szenen ernst oder parodistisch einer Mode (etwa 'Le Bourgeois Gentilhomme' von Molière mit der Musik von Lully), so suchten Dichter und Komponisten im 19. Jahrhundert in stetig zunehmendem Maße nach Mitteln, ihren Werken attraktives fremdländisches Kolorit zu verleihen und dabei gerade die Elemente nachzuahmen, welche ihrer theoretischen Aussage nach das Primitive, Monotone und Dissonante in der fremden Musik ausmachten.

Zur selben Zeit, als Raphael Georg Kiesewetter mit dem ernsthaften Studium der arabi-